

А. И. Шаманькова

**Предчувствие ухода,
или По ту сторону жизни: мотив смерти
в автопортретах шестидесятников**

В статье рассматриваются живописные автопортреты шестидесятников с мотивом смерти, анализируются варианты его раскрытия (в самостоятельных сюжетах или ряду сцен житийно-описательного характера), предпринимается попытка выяснить причины появления таких произведений.

Ключевые слова: живопись; автопортрет; отечественное искусство 2-й половины XX в.; шестидесятники; мотив смерти; похороны; предчувствие ухода; vanitas; В. Попков; Н. Андронов; В. Ватенин; В. Тюленев; П. Белов

Anna Shamankova

**Premonition of Leaving,
or On the Other Side of Life: Death Motive
in the Self-Portraits of Artists of the Sixties**

The author examines the oil-painting self-portraits of artists of the 1960s with the motive of death, analyzes the variants of its development (as a separate subject or in a series of scenes of hagiographic-descriptive character), makes an attempt to find the reasons for the appearance of such works.

Keywords: painting; self-portrait; Russian art of the second half of 20th century; men of the Sixties; death motive; funeral; premonition of leaving; vanitas; Victor Popkov; Nikolay Andronov; Valery Vatenin; Vitaly Tyulenev; Petr Belov

В публикации «Реализм, доведенный до отчаяния» об анти-сталинском цикле картин Петра Белова (1929–1988) есть фраза его дочери о том, что в автопортрете «Вся жизнь» (1987) художник

первым изобразил себя на смертном одре: «Композиторы писали „Реквиемы“, а в живописи подобной темы не возникало» [17]. Это утверждение верно лишь в том, что именно в такой интерпретации (включение в фоторяд «самого последнего снимка») мотив собственной смерти здесь появляется впервые. Однако ранее были и другие «прочтения», иные опыты представить себя в инобытии, увидеть себя по ту сторону жизни. Подобными экспериментами в отечественном искусстве второй половины XX в. отмечено творчество шестидесятников Николая Андропова, Виктора Попкова, Валерия Ватенина – еще молодых, но почти прошедших к 1960-м (времени создания интересующих нас портретов) «земную жизнь до половины» и приближающихся к условной границе «сумрачного леса»¹.

Безусловно, их работы, эпатажные для своих лет и не все тогда выставлявшиеся, были отнюдь не единственным и далеко не первым обращением к теме смерти, едва ли не магистрально восходящей из глубины веков. Культ мертвых, обусловивший особую «биполярность» универсума (мировоззрения), характеризовал еще древние культуры. Формула *memento mori*, известная в Европе со времен Древнего Рима, постепенно получает христианское осмысление: это изречение, напоминающее о суете сует и тщете всего земного, встречается не только в литературных памятниках, но и во многих произведениях изобразительного или декоративно-прикладного искусства.

Вообще, мотив смерти был одним из самых востребованных как в мировом, так и в отечественном религиозном пространстве: сцены потопа и уничтожаемых за грехи их жителей городов, «Страшный суд» и всадники апокалипсиса напоминали об ожидающем всех воздаянии, образы христианских мучеников, пострадавших за веру, – о силе убеждения и несломляемости духа. Тема жизни и смерти, пожалуй, была (после репрезентативной) наиболее популярной и в светском искусстве. Смерть изображали в виде скелета или костлявой фигуры, укутанной в длинный плащ с капюшоном, скрывающим лицо, в образе возникающего бесплотного духа, призрака-видения – проводника в иной мир. На старинных

полотнах и гравюрах смерть обнимает молодую женщину с зеркалом или сопровождает облаченного в доспехи всадника, дремлет у постели древнего старика или уютится у колыбели младенца. Особое распространение получили сюжеты *dance macabre* (пляска смерти) и «три возраста», в отдельную линию *vanitas* выделились аллегорические натюрморты.

В России популярностью пользовались гравюры и иконы из круга символично-догматических образов – памятники дидактического направления, возникшего в конце XVII – начале XVIII в., – нравоучительные «лабиринт духовный», «возраст человеческий», «смерть праведника и смерть грешника», «притча о богаче и Лазаре» и др. В «критическом реализме» второй половины XIX в. появлялись не только сцены проводов в последний путь и скорбных поминовений на могилах, но и образы молодых людей или барышень, пораженных смертельным недугом, портреты деятелей культуры, оставляющих свой завет грядущим поколениям: «Больной музыкант» М. Клодта (1859), «Н. А. Некрасов в период „Последних песен“» И. Крамского (1877–1878), «Больной художник» Ф. Бронникова (1861) и «Больной художник» А. Корина (1892) и др. И в искусстве конца XIX – первых десятилетий XX столетия, в целом отмеченном религиозно-философскими исканиями, можно выделить несколько направлений, в которых так или иначе раскрывается, напрямую или опосредованно, тема инобытия: символизм и модерн с образами-призраками, философия общего дела Н. Федорова и русский космизм, супрематизм, аналитическое искусство П. Филонова с «ожившими мертвецами» и т. д. Каждый затронутый аспект – тема отдельного исследования, отчасти уже проведенного или ждущего своих авторов.

И все же, это – взгляд со стороны, рассказ об уходе третьего лица. От первого же – о собственной смерти – готовы были поведать лишь единицы, воплощая свой опыт (видения себя в ином измерении) в автопортретах. В истории мирового искусства есть несколько известных примеров подобного рода. Св. Варфоломей на фреске «Страшный суд» (1536–1541) Сикстинской капеллы держит в руке снятую кожу с лицом-маской, которой, как считается, Ми-

келанджело придал свои портретные черты. Были и другие случаи представить себя в образах святых мучеников – как сопоставление тягот крестного пути сторонников веры и непризнанных мастеров. Иные личные мотивы двигали теми, кто «перевплощался» в умерщвленных отрицательных персонажей. Так, портретными чертами Караваджо наделена отрезанная голова филистимлянского воина в его полотне «Давид с головой Голиафа» (1609–1610). Известно, что во время создания этой работы живописец скрывался от правосудия, будучи заочно приговоренным к казни за убийство, случившееся во время уличной драки [см.: 21, р. 123]. К типу *vanitas* можно отнести «Автопортрет» Паоло Винченцо Бономини (1810), изображающего свою семью в ателье в виде скелетов, одетых по моде того времени, – супругу, ребенка (или подмастерья) и самого себя, отрисовывающего на белом холсте аллегория смерти. В этот же круг входят более поздние символично-мистические и уже непосредственно автопортретные работы Арнольда Бёклина («Автопортрет со смертью, играющей на скрипке», 1872), Яцека Мальчевского («Смерть», 1902; «Автопортрет со Смертью за спиной», 1910), Луиджи Руссоло («Автопортрет», 1909, в «нимбе»-ореоле из семи черепов), Эгона Шиле («Провидец II», или «Смерть и человек», 1911) и др. «Автопортрет» («Раненый мужчина», 1855) Густава Курбе воспринимается на их фоне проявлением нарциссизма. Особо же выделяется среди всех «Автопортрет в аду» Эдварда Мунка (1903) – предельно драматичный и в прямом значении слова inferнальный.

В эпоху постмодернизма в творчестве европейских и американских художников тема смерти (в том числе собственной) и жертвенного искупления продолжает свое развитие вплоть до настоящего времени. В советском искусстве, сугубо реалистичном и не терпящем какой бы то ни было мистики (по крайней мере, в своем официальном прочтении), о смерти (или вечной жизни) напоминал не только Мавзолей-зиккурат Алексея Щусева, но и ставшие особой частью картины мира Страны Советов траурные шествия: проводы вождей или героев революции. В послевоенные десятилетия с сюжетом прощания с погибшими, открытым «Клятвой

балтийцев» А. Мыльникова (1946), в живопись приходит мотив оплакивания (пьеты), порой напрямую отсылающий к античным образам плакальщиц или образцам Высокого Возрождения («Памяти павших» Ю. Непринцева, 1967; «Победа» и «Памяти поэта» Е. Моисеенко, 1972 и 1985 соответственно, и др.). Тогда же, с его развитием, неоднозначное решение получает и тема похорон – с уже неперменным мотивом будто бы иконного предстояния, отсылкой к христианскому осмыслению смерти и чину отпевания усопшего. Таковы «Похороны» (1971) и «Похороны в Исадах» (1985) В. Иванова, «Памяти брата. Плач» Е. Моисеенко и «Хороший человек была бабка Анисья» В. Попкова (оба – 1973).

Но чуть раньше этих, ставших программными произведений, в 1966-м, появились композиции «Похороны» К. Фридмана и В. Попкова, нередко совершавших совместные творческие поездки. По впечатлениям от одной из них Попковым была написана и работа «Тетя Феня умерла» (1968) с пометкой на обороте холста «Горе» [см.: 6]². «„Быть может, ярче всего талантливость Попкова сказалась в том, какие неожиданные были у него темы“, – говорил Е. Кибрик, учитель и друг художника. Меткими и емкими оказывались у Виктора Попкова часто и сами названия произведений» [6]. Это наблюдение относительно упомянутой картины можно отнести и к этюдной работе Попкова «Он им не завидует», написанной еще в 1962-м и вплотную подводящей нас к выбранному для рассмотрения мотиву – мотиву смерти в автопортретах шестидесятников. Неожиданным является в данном случае не только тема и название произведения, но и избранный художником ракурс. Вот оно – повествование от первого лица, взгляд из могилы³. «Лирический герой» этой композиции, покойник (а вместе с ним и автор, и зрители) видит прямоугольник проема глубокой ямы, искаженный резкой перспективой до трапеции. Границы ее обрамляют силуэты «плакальщиков» и сочувствующих: женщина с воздетыми руками (реплика образа Богоматери или Марии Магдалины с полотен мастеров Северного Возрождения), «гробокопатель», старик с внучкой... Их выбеленные лица напоминают маски древнегреческой трагедии. За фигурами на фоне лилового предзакатного неба с розоватыми перьями облаков,

будто вертикали копий или выпущенные стрелы, взметнулись следы от реактивных самолетов, мчащихся ввысь, на Запад. Что это, аллюзия на Карибский кризис октября 1962-го?..

П. Козорезенко-младший непосредственно связывает появление этой работы, в которой «пронзительная тревожность, ощущение надвигающейся катастрофы достигает пика» [5, с. 30], с политическими событиями. «Начало 1960-х повсеместно было связано с предчувствиями нового военного столкновения, поскольку противостояние СССР и США достигло своего апогея. Кульминацией холодной войны стал Карибский кризис – несколько дней октября 1962 года, в течение которых весь мир замер в напряженном ожидании военного столкновения. <...> Именно в те дни художник, как и многие, мучимый страшными предчувствиями, создал произведение, в котором выразил свои мысли и опасения по поводу происходящего: мертвые не завидуют живым, ибо будущее представляется крайне мрачным» [5, с. 31]⁴.

В те годы библейские эсхатологические пророчества о том, что живые позавидуют мертвым⁵, стали вновь популярны в свете международной полемики на тему ядерного оружия. В 1960-м увидела свет книга американского экономиста и футуролога Германа Кана «О термоядерной войне». Одна из ее глав называлась «Будут ли выжившие завидовать мертвым?» (Will the Survivors Envy the Dead?). «Вопрос этот рассматривался обстоятельно, с таблицами и диаграммами, а ответ давался в общем-то отрицательный: окончательной катастрофы не произойдет, процент погибших от прямых и отдаленных последствий войны будет гораздо меньше, чем думают. Кан, вероятно, хотел дать отпор „пораженческим“ настроениям в западных обществах» [9]. С другой стороны, еще в мае 1958 г. председатель КНР Мао Цзэдун заявил на VIII Съезде компартии Китая: «Если во время войны погибнет половина человечества, это не имеет значения. Не страшно, если останется и треть населения. <...> Если действительно разразится атомная война, не так уж это плохо, в итоге погибнет капитализм и на земле воцарится вечный мир» [12, с. 239]. В ответ на это высказывание Н. Хрущев уже после Кубинского конфликта в речи на митинге

советско-венгерской дружбы в июле 1963 г. заявил: «Когда говорят, что народ, совершивший революцию, должен начать войну... чтобы... на развалинах мира создать более процветающее общество, – это невозможно понять, товарищи! <...> Произойдет такое заражение земной атмосферы, что неизвестно, в каком состоянии будут оставшиеся в живых люди – не будут ли они завидовать мертвым?» [13, с. 2]⁶.

Итак, довольно большой по формату (104×74) этюд Попкова с надписью: «Он им не завидует», прочерченной черенком кисти по нижнему краю, стал актуальной и образной визуализацией полемике тех лет⁷. И несмотря на повествование от первого лица, эту работу нельзя считать автопортретом с мотивом смерти (лишь поиском неожиданного ракурса), хотя сама эта тема волновала мастера на протяжении почти всего творческого пути, короткого, но необычайно насыщенного. Козорезенко, бравший для подготовки своей книги интервью у многих лично знавших Попкова коллег по цеху, его родственников, друзей, сообщает о том, что «сильнейшим переживанием детства для будущего художника стала смерть младшего брата Толи, который умер от дизентерии, не дожив до года» [5, с. 14]. Тот же автор утверждает: «Тема смерти вообще всегда притягивала художника. Ему нравились кладбища, их особая атмосфера, печальная и одновременно значительная, очищающая от суетных мыслей. Попадая в любой незнакомый город, Попков первым делом отправлялся на кладбища и подолгу гулял там, разглядывая могилы, читая надписи на памятниках, высчитывая по датам возраст умерших. Фатум, смерть, смысл человеческого существования – понятия, ставшие ключевыми для зрелого творчества мастера» [5, с. 31].

О «черной полосе» с попыткой самоубийства в 1966 г. и о его предчувствии ухода незадолго до смерти говорили и писали неоднократно [см.: 5, с. 51, 76–78]. В хронике последних лет жизни художника можно выделить еще один необычный живописный факт. В год сорокалетия, которое, по народным поверьям, не принято отмечать, в его творчестве, наряду с известными и вошедшими в историю искусства произведениями, появилась работа

«Мне 40 лет» (1972), своим мистическим настроением близкая полотнам европейского символизма. В этой рубежной композиции соединились образы различных жизненных впечатлений и воспоминаний. Полупрозрачный ангел (архангел) сошел сюда из древнерусских икон или фресок (напомним, в том же году Попков написал «Северную часовню»), пейзажные мотивы, очевидно, происходят из Крыма, что подтверждает надпись в ленте в левом верхнем углу картины: «40 лет. Гурзуф». Силуэт Аю-Дага, высокие темные кипарисы на светло-бирюзовом небе стали театральной декорацией этой представленной мыслью художника сцены, неровная земная поверхность с упавшим на нее ничком обезглавленным телом – просцениумом. Голова с опущенными веками покоится на ладони небожителя, а потому одновременно с тревогой от сумеречного состояния природы мы ощущаем покой, умиротворение, безмятежность. Вне всяких сомнений, это пограничное остановленное мгновение предшествует переходу на новый этап. Быть может, здесь запечатлен тот момент, когда бесплотный дух влагает в героя новые ощущения, иные зрение, слух, речь, как в пушкинского пророка? Или это прощание души с телом?.. «Глядя на созданный художником образ, можно почувствовать, что сорокалетие стало для автора важным рубежом, поводом осмыслить собственную жизнь и то, что он успел сделать к этому сроку. <...> Мрачно-мистическое настроение этой картины пугает, и теперь, спустя годы, нам, знающим о судьбе Виктора Попкова, кажется пророческим» [5, с. 65]⁸.

1966–1967 гг. датируется «Автопортрет в гробу» Н. Андронova, «работа „вызывающе“ концептуальная», по определению Л. Мочалова [14, с. 23]. Обвиненный в 1962 г. в формализме⁹, Андронов успешно работал над монументальными проектами и вместе с тем на протяжении всей жизни создавал в станковой живописи философичные, наполненные особой образной символикой, порой граничащие с экзистенциальностью деревенские пейзажи («Устье. Пейзаж с инвалидом», 1963; «Мертвая лошадь и черная луна», 1967, и др.) и обобщенные до некой каноничности жанровые сцены. Все эти холсты сродни прозе деревенщиков. От

его длительного пребывания в Ферапонтове сохранилось и множество автопортретов-размышлений – взглядов на себя «без прикрас» («Неча на зеркало пенять...», 1970, и др.). «Как и в картинах деревенского бытия, где сталкиваются и взаимодействуют „земное“ и „небесное“, в автопортретах Андропова ведут между собой спор преходящее и непреходящее, человек и художник. Существовая нераздельно, эти ипостаси не равны друг другу. Художник восходит над человеком, что требует духовной работы, напряжения творческой воли и многого другого» [14, с. 23]. «Апофеозом (и „формулой“) этой коллизии (исходно: материального и духовного начал)» Л. Мочалов называет «Автопортрет в гробу» [14, с. 23], вобравший в себя, как и другие холсты Андропова, черты жанровой сцены. Ее единственный персонаж – лежащая в гробу фигура, бездейственное «действующее лицо» со смуглым ликом и светлыми, будто в белых перчатках, кистями рук. Изображенное на первом плане сценического пространства ружье воспринимается здесь символом финала драмы, орудием оставшегося за кадром активного действия. Помимо ружья, в этой «постановке» присутствует лишь фарфоровый заварочный чайник как воплощение всего ценного и хрупкого в грубоватой обстановке. Он же чуть позже появится в «Автопортрете с тараканом» (1969) Андропова и в его жанровой композиции «Детство. Жеребенок» (1969–1971), где предметов также совсем не много. Эти единичные атрибуты полотен – свидетельство как незатейливого быта художника-отшельника и деревенского жителя вообще, так и избирательного подхода живописцев-шестидесятников к деталям. В рассматриваемом «посмертном» портрете чайник лежит на боку, словно опрокинутый сосуд жизни. Не только он – все объекты: и тело в гробу, и ружье – лежат, символизируя полную неподвижность, остановившееся, замершее течение жизни. Динамичными элементами композиции остаются лишь неровные пятна фона-интерьера, сформированные замесами красок с натуральными пигментами¹⁰, а также зигзагообразные линии, проведенные по верхнему и нижнему полю полотна. Человек приходит и уходит, вещество жизни обращается в вещество смерти, а то, что вокруг, самое бытие при-

роды-космоса продолжается. Кажется, все принимается таким, как есть, безропотно и бестрепетно, и можно было бы трактовать «Автопортрет в гробу» как этакий деревенский тип *vanitas*, где смерть – часть жизни, если бы не одно обстоятельство.

Л. Мочалов, обращая внимание на ружье, которое, по законам драматургии, должно выстрелить и выстрелило, говоря о годах написания этой работы, отмечает: «...свежо было в памяти известие о самоубийстве в 1961 году Хемингуэя, олицетворявшего для шестидесятников творческую бескомпромиссность и независимость художника, в развитии же образной идеи путь Андропова от автопортретного самодопроса – к автопортретному самоубийству вполне логичен. Несомненно, сюжетный замысел картины – демонстрация, эпатаж властей предрежащих. Дерзкий ответ на расхожее выражение: „видели мы его в гробу!“ Но за эпатирующим вызовом проглядывает нечто другое. Очевидно, более значимое: утверждение свободы творца, пусть даже в ее предельном проявлении. И еще – способность художника встать над самим собой. Андронов (Иванов, Петров) могут покончить с собой. Но даже им, если они настоящие мастера, оставившие свое послание людям, уже не убить себя – художников. И в этом, может быть, и горькое, но все-таки торжество искусства над жизнью, вечного – над вещным» [14, с. 24].

Итак, в данном случае мотив смерти можно считать отважно-бескомпромиссной реакцией на общественно-культурную обстановку и живописной трактовкой еще одной словесной формулы; жестом, вновь подтверждающим бесстрашие молодых мастеров, вступивших на художественную сцену в годы оттепели и нашедших новую форму и новое содержание. И в этом автопортрете Андропова, как и в работах Попкова и других шестидесятников, ощутимы приметы своего времени – приемы обобщения (крупный план, фрагментарность композиции) и использование наработок предшествующих эпох: совмещение нескольких ракурсов и обратная перспектива иконописи. А, может быть, Андронов идет еще дальше, и его автопортрет – своего рода отсылка к житиям святых подвижников, монахов, отшельников, в своей

аскезе нередко спавших в гробах? Интересен тот факт, что тогда, в 1966 г., вышел фильм А. Тарковского «Андрей Рублев», в одном из эпизодов которого («Феофан Грек. 1405 г.») возникает выразительный образ: переходя от стены к стене расписываемого храма, инок Кирилл вдруг видит лежащего на жесткой скамье, будто покойник на смертном одре, знаменитого старца (а эпизод «Страсти по Андрею» начинается с рассуждения Феофана о суете сует).

Еще ближе к житиям, а точнее, к житийным произведениям в изобразительном искусстве, включающим и мотив смерти, подступает В. Ватенин. Его автопортрет «Житие живописца Ватенина» (1968) отражает, более чем у кого-либо другого, пристальный интерес шестидесятников к древнерусскому наследию. Именно в этом произведении художник впервые применил новую для себя технику яичной темперы, рецепт которой «был взят от иконописцев». «Это картина-эксперимент и по технике, и по форме. Ватенин учится у древних мастеров принципам смысловой компактности, емкости изображения» [2, с. 19]. Написанный на дереве автопортрет повторяет композицию житийной иконы. «В двенадцати крупных „клеймах“ вокруг центрального изображения развиваются картины жизни художника, образы его воспоминаний; на светлое поле „средника“ двумя медальонами вынесены портреты его близких» [20, с. 155]. В отличие от масляной живописи, в яичной темпере художник применяет лессировки. «При быстром высыхании они позволяли править по написанному – поэтому и стали возможны наслоения образов» с тонкой детализацией мягкими кистями [2, с. 19].

В этом «автопортрете-исповеди» «нашлось место всем важным событиям до 1968 года» [4, с. 110]. Верхний регистр составили сцены из детства: от безмятежного вечера с мамой у постели засыпающего мальчика (толстый том на столе, на стене – портрет в старинной раме и часы с маятником в футляре) – через ритм цветных пятен первомайской демонстрации (мальш укрывается от нее в мире высокой травы с гигантскими божьими коровками, гусеницами, мотыльками) – в пламя пожарища 1941 г. Воспитательница

в платочке и легком платье собирает детей на фоне полыхающего огня – в рыжем пейзаже с ломающимися зданиями и смотровой вышкой, красным диском солнца и военным самолетом¹¹. Завершает этот ряд эпизод из жизни в эвакуации – заготовка дров: рано повзрослевший герой несет высокую охапку поленьев; вдали виден силуэт горящего деревянного храма.

Два «клейма» второго регистра посвящены отрочеству: босоножий юнец в 1945 г. возвращается в город (Ленинград можно узнать по горбатому мостику, мощеной набережной, чугунным оградам и фонарю) и начинает корпеть за книгами при свете свечи. Как и другие сюжеты этой «житийной» композиции, данный емко наполнен говорящими деталями: здесь изображены идущие на работу пленные немцы и разглядывающие их горожанки в трауре, разрушенные строения, быт и нравы послевоенного двора. Учеба в художественном училище с 1947 г. отмечена не только преклонением пред великими творениями мастеров прошлого (паренек, «совсем юный, повторяя позу блудного сына, стоит перед картиной Рембрандта» [2, с. 19], в интерьере – копия-фрагмент с портретом старика, череп, наброски и этюды), но и многими сложностями (ночные штудии на фоне зданий с освещенными окнами, провал в краткий сон – голова окована тяжелой металлической цепью).

Седьмой и расположенный под ним девятый эпизоды не отделены друг от друга светлой полосой, как остальные «клейма». Верхний повествует об академической жизни, символами которой становятся профиль таинственного сфинкса, расстекловка огромного окна мастерской, опрокидывающийся ствол классицистической колонны, выдвигаемой работягами из антуража советского искусства, и ряд работ-постановок обнаженной модели. Эту композицию соединяет с нижней арка-срез сводчатого помещения с сидящими за почти пустым праздничным столом юношами (на одном – колпак арлекина), далее вниз разворачивается, как восточный свиток, среднеазиатский пейзаж с характерной архитектурой и конусами гор-холмов на дальнем плане – отображение творческих практик, столь много значащих в учебном плане репинского

института и становлении художника. Восьмое клеймо (справа) является собой семейный портрет: на первом плане – жена с цветной книжкой у кровати дочери, в изголовье – седовласая мать; художник изображен в одном с ними пространстве, но наедине с собственными мыслями – спиной к зрителю, у чистого холста. «Отдельные сценки настолько четко организованы, что послужили эскизами будущих картин», – замечает супруга Ватенина [2, с. 19].

Самый нижний регистр представляется пространством размышлений о жизни и творчестве, путешествий и поисков, осмысления собственного пути. Начинаясь с восточных образов, оно переходит в условный петербургский пейзаж, увиденный с высоты птичьего полета, с театрально раскрытой посреди него сценой-мастерской, в которой есть икона Богородицы, сезанновский натюрморт с оранжевыми фруктами на мольберте, ряд бутылей, те же старинные часы в футляре, но расположенные уже в горизонтальной плоскости, и спящий в этом антураже художник. Далее он пишет себя сидящим на ступенях, с вихрящимся вокруг разноцветным потоком мыслеобразов и крупными песочными часами на первом плане. Этот эпизод, лейтмотивом которого стала мысль о скоротечности жизни и временности всего преходящего, будто бы подводит итоги. В то же «клеймо» вошел слева «фрагмент, напоминающий окошечко в будущий город», как поясняет Н. Ватенина. «Улицы запружены народом. Но что самое удивительное – по мостовой движутся машины странной формы, похожие на гробы. В 1953 году Валерий ездил в Москву на похороны Сталина. Поднявшись по пожарной лестнице на крышу пятиэтажного дома, он увидел процессию. Трудно предположить, что художник подразумевал, работая над картиной в 1968 году. Может быть, прощание с новыми иллюзиями?» [4, с. 110–111]. Так или иначе, мотив автомобилей-гробов перекликается – и образно, и содержательно – с последним, двенадцатым «клеймом», в котором появляется образ-лик главного героя, лежащего за кладбищенской оградой. Его перевернутое лицо с закрытыми глазами чуть срезано нижним краем рамы; вокруг на темно-зеленом фоне прочитываются погасший фонарь и условные столбики-обелиски, напоминающие те же проекции-прямоуголь-

ники машин. Чуть оживляют этот печальный пейзаж падающие рыжие листья. Еще более наглядно (по сравнению с «Автопортретом в гробу» Андропова), как некогда в дидактических лубочных картинках, смерть осмысливается здесь неизменной частью жизни, ее итогом, а вся жизнь, яркая и насыщенная, – предвосхищением инобытия.

Каким изображает себя автор в последней посмертной сцене? Он отнюдь не стар, обрамляющие лицо волосы и бакенбарды, борода (и появившиеся здесь усы) окрашены почти в тот же темно-русый цвет, что и на портрете в центральной части композиции. Лицо не бледно, его охристый оттенок дополнился бронзоватым отливом; лишь несколько морщин на челе свидетельствуют об усталости. Образ мужчины среднего возраста, будто бы уснувшего для вечного покоя...

«Работа над автопортретом заставила художника взглянуть на свою жизнь как бы со стороны – от рождения и до смерти. Живописи в ней отводится центральное место» [2, с. 19]. Действительно, в том или ином качестве – как образы мыслящего мастера или сцены его творческого пути – живопись присутствует почти в каждом «клеиме» этой многосоставной композиции. И собственный портрет, будто бы с претензией на возведение себя в ранг святого (а что может быть ближе святости, чем искренность, отзывчивость, радость и видимая простота, соединенные с тяготами жизненного и творческого пути?), Ватенин размещает именно в «ковчеге», но при этом относится к своей персоне вполне адекватно, даже с некоторым сарказмом. Известно, что изначально в среднике было изображено лишь лицо художника, крупное, с заостренным подбородком, более напоминающее лик, однако впоследствии, в 1973 г., он переписал свой портрет: «голова в центре „Жития живописца...“ была записана сидящей фигурой, что устранило повод для абсурдных аналогий с иконописью» [4, с. 111]¹². Впрочем, даже не зная об этом обстоятельстве, мы видим, во-первых, что в содержательном плане, в отличие от моельного житийного образа, в основу событийной канвы композиции мастера-шестидесятника легли личные впечатления-воспоминания (как если бы

повествование шло от первого лица), во-вторых – их отбор, как и в целом взгляд автора на свой жизненный путь, реалистично-объективен: здесь нет и не может быть сюжетов, повествующих о чудесах, совершаемых главным персонажем при жизни либо после смерти. Есть лишь начало и конец.

Сложно сказать, лежало ли в основе этого замысла предчувствие ранней смерти. Двумя годами ранее, в апреле 1966-го, когда ему было тридцать три, Ватенин попал на мотоцикле в первую серьезную дорожную аварию, которая чуть не лишила его жизни. «В течение двух месяцев он перенес несколько операций и мучительную неподвижность с ногой на растяжке» [3]. Подобные события, нередко воспринимаемые как второе рождение, заставляют серьезно задуматься. Возможно, неким итогом таких размышлений, счастливо соединившихся с пристальным вниманием к художественному наследию Древней Руси, и стал его житийный автопортрет. Было ли в нем предвидение последующих коллизий? В сорок лет, в 1973 г., Ватенин переписал центральную часть своего «жития», в сорок четыре – 16 июня 1977-го – он трагически погиб «в дорожной аварии на 11-й линии Васильевского острова» [4, с. 219].

Выявляя общность творческих установок, Н. Ватенина пишет: «Из москвичей Ватенину близки В. Попков и Н. Андронов. Это люди одного поколения. Знание глубинных пластов народной жизни, умение жить ее болью, памятью и сегодняшним днем придавали их творчеству основательность, размах. Андронов, отвлекаясь от конкретности, уводил свои образы в сферу философскую, созерцательную. Ватенин и Попков выражали мысли в более доступной, литературно разработанной форме. Они умели развернуть повествование в большой жанровой картине» [4, с. 157]. Роднило наших шестидесятников и особое, фатальное, отношение к смерти.

Спустя десять лет после гибели Ватенина и почти двадцать со времени его работы над «Житием...» появился автопортрет «Вся жизнь» Петра Белова. В конце 1980-х – начале 1990-х, уже по-смертно, этот театральный художник стал известен в России и за рубежом благодаря своим станковым произведениям, а именно

антисталинскому циклу: 22 работам, написанным в последние два с половиной года жизни, с лета 1985-го до января 1988-го. В этот интенсивный творческий период Беловым были реализованы замыслы, посвященные не только драматичным страницам истории России, но и памяти родителей, и собственной жизни «в общем контексте». Дочь художника убеждена: в его «последних картинах присутствует тема смерти» [17]. Отображая различный уровень осмысления, она раскрывается в работах автопортретного плана «Инфаркт» (1986), «Вся жизнь», «Уход» и «Вознесение» (все – 1987). Первая представляет собой натюрморт-обманку с лежащими на рабочем столе документами человека, словно грозой, настигнутого инфарктом. Палец художника надавливает на тубу с краской, и большое чернильное пятно растекается по раскрытому паспорту, личному листку с припиской-констатацией «обширный инфаркт миокарда», а оказавшаяся под ними страница газеты от 7 ноября 1986 г., вероятно, датирует свершившееся «пограничное» событие, исход которого пока неясен.

Полотно «Вся жизнь» Петр Белов написал за несколько месяцев до смерти. Он изобразил себя стоящим в правой части композиции на фоне стены, которая в лучших сюрреалистических традициях (или практике сновидений) обращается в пейзаж с дорогой – еще один немаловажный мотив в искусстве, и особенно русском. Низкая линия горизонта позволила органично соединить эти два пространства – стены и пейзажа. К стене будто бы прикреплены кнопками фотографии: их визуальное повествование выстраивается по европейским законам восприятия – слева направо, от рождения – до смерти. И одновременно двухмерное пространство холста приобретает третье измерение, развиваясь вглубь композиции, куда уходит по дороге-тропинке ставшая едва различимой фигурка.

Для рассказа о своей жизни Белов выбирает подлинные кадры, сделанные в годы, оказавшиеся судьбоносными для страны: «...вот маленький мальчик в детской кровати, – комментирует Е. Белова, – это 1929 год, год рождения (и «великого перелома», начала коллективизации. – *А. Ш.*). Потом [страшный] 1937 год – ему 8 лет. Затем 1953 год – смерть Сталина, папе 24 года. Следующая дата –

1964 год – конец оттепели, когда убрали Хрущева. Потом 1977-й – маленькая фотография, потом его автопортрет крупным планом и неожиданно – папина фотография уже на смертном одре» [17]. Ее, по словам дочери художника, он тоже написал с реального снимка – своего профильного портрета, развернув его горизонтально, после чего признался: «Я себя сегодня писал в гробу, даже самому как-то не по себе стало...» [цит. по: 17]. Каждая фотокарточка датирована чернилами, за исключением самой последней, чья дата остается открытой. Как видим, в композиции соединились несколько образов, различные ипостаси: от младенца – через живописный портрет, фиксирующий внешность художника в момент написания картины – к безжизненному телу на финальном снимке; от семи зримых и узнаваемых ликов конкретного человека – до отправляющегося в инобытие бесплотного, исчезающего духа. На него или на начало жизненного пути, в прошлое, будто бы смотрит обернувшаяся (вновь по сновиденческим законам) тень стоящего у стены героя, изображенного, напротив, в легком развороте в сторону «завершения жизни». Чуть левее его фигуры возникает еще один значимый персонаж – часы («подлинные», оставшиеся «от прабабушки» [17]), как маятник или метроном, задающий ритм жизни и ее отмеряющий, – извечный символ бренности и скоротечности всего преходящего. Но, напоминая о том, что всему свое время (прийти в этот мир и – оставить его), они отсылают и к вечности¹³.

В декабре того же 1987 г. П. Беловым были написаны еще две тематически связанные с этой работы. В отклике «Прозрение» (1988) С. Юрский образно рассуждает о композиции, позднее получившей название «Уход»: «Человек ушел в белое пространство листа бумаги. В белый снег под белым небом. Ушел из комнаты, где бывали близкие ему люди, где был быт, была жизнь. <...> Чья-то рука взяла со стола чистый лист и поставила его ребром на плоскость стола. Как холст. Видимо, человек вглядывался в пустоту, предчувствуя, что она наполнится его волей. <...> На этот раз он увидел самого себя, одиноко уходящего. Наверное, это было как прозрение. Вдохновляющее и беспощадное. Мысль стала осязаемой, телесной. Мысль коснулась бритвенно острой грани

бытия. Судьба коснулась края жизни. Что почувствовал художник, когда философия, любовь к мудрости соединились с сегодняшней живой болью, когда сложность выразилась через простоту, когда мастерски скомпонованный „эффект присутствия“ в натюрморте вдруг наткнулся на предчувствие вечного отсутствия, когда его рука рисовала сама эту руку – руку того, кто уходил в белизну, оставляя неяркие следы?» [см.: 16, с. 10]¹⁴. Наиболее же мистической в этом ряду стала работа, впоследствии озаглавленная «Вознесение». Запечатленный на ней космический пейзаж увиден духом-сознанием, стремительно поднимающимся ввысь; это его последний взгляд (и автора, и наш, как и у Попкова в этюде «Он им не завидует») на остающуюся внизу планету или вселенную с вихрем энергий. В фокусе зрения оказываются обнаженные бледные ступни с биркой на левой щиколотке: нанесенный на табличку номер 61287 обозначил дату завершения работы. Е. Белова вспоминает: «Я тогда не знала, что покойникам вешают такую вот бирку на ноги, и когда папа нам эту картину показал, мы с мамой ее еще крутили вверх-вниз. Если картину... перевернуть, то ноги сверху вниз спускаются, и кажется, что изображен повешенный человек; а если на нее смотреть снизу вверх, то кажется, что это полет во Вселенную» [17]. Таким образом, здесь мотив смерти трансформируется в повествование от первого лица об одном из начальных этапов существования души по ту сторону жизни, ее путешествии на седьмое небо...

«Да, безусловно, в этих картинах было какое-то предчувствие ухода, – говорит Е. Белова, – но когда он нам их с мамой показывал, то у нас тогда никаких тревожных предчувствий не возникало» [17]. Завершающими аккордами размышлений художника об уходе воспринимаются образы куполов-свечей в нескольких его пейзажах. И в самой последней пастели, оставшейся на доске в мастерской («Переславль-Залесский. Плещеево озеро», 1988), «возникает свеча, пламя которой превращается в золотистый купол» [17]. П. Белов умер 30 января 1988 г. от повторного инфаркта. Через три месяца, 22 апреля, в московском Доме актера открылась его первая персональная выставка.

Подведением итогов – не только своей жизни, но и целого поколения, яркой эпохи, оставшейся далеко в прошлом, – воспринимается полотно Виталия Тюленева «Конец шестидесятых» (1993). Вообще, все творчество Тюленева начала 1990-х, когда в одночасье сменилось все и не осталось в живых многих неординарных людей, некогда формировавших «новое» искусство, отличается трагическим восприятием, и особенно драматичны созданные им в эти годы автопортреты. В работе «Рождественский гусь» (1991) изображена отрезанная голова на блюде¹⁵, искаженное цветными пятнами лицо в зеркальном осколке стало центральным объектом его «Автопортрета с двумя свечами» (1993)¹⁶, тогда же появился «Автопортрет со свечой» – с наведенным на зрителя (или на свое отражение в зеркале?) пистолетом... Свидетельствуют ли они о предчувствии преждевременного ухода или отражают собственные всем размышления о смерти?..

В картину «Конец шестидесятых» вошел тот же мотив, что и в рассмотренный выше автопортрет Н. Андропова. Персонаж Тюленева также наделен портретными чертами автора. Убеленный сединами мужчина, но еще не старик, не в торжественном костюме, в обычном свитере – одежде интеллигентов-шестидесятников – изображен в гробу с зажженной свечой в сложенных на груди руках и босыми ступнями. Но, в отличие от внешне статичной работы Андропова, эта сцена воспринимается как путешествие в гробу, ставшем здесь ладьей в условном пространстве забвения. Гроб покоится на глади пруда или плывет по реке в окружении белых кувшинок. Его безвольное существование подчеркнуто намеренным волевым действием, выраженным в присутствующей рядом утке с утятами. Чуть поодаль, впереди по течению движется крышка гроба, будто столешница или надгробие, плита саркофага, с гитарой (атрибутом шестидесятых) и поминальным натюрмортом. А выше проносятся по полям и рощам образы-видения «золотой эпохи».

А. Королев предлагает такую трактовку: «...фантастическая сцена охоты с всадниками в цилиндрах, дамами, русскими борзыми должна, вероятно, означать романтический дух „шестидесятых“».

Вместе с гробом, гитарой и покойником со свечой на груди – они становятся символами рухнувших надежд того поколения. Чувствуется ностальгическое настроение этой картины: тонкая, почти перламутровая живопись, навевающий печальные мысли мотив с гробом и гитарой. Недаром всадники „пушкинского“ вида напоминают о классике. Элегия – один из излюбленных жанров той эпохи. Словно поэты золотого века русской поэзии, Виталий Тюленев оплакивает ушедшую молодость, а вместе с ней и надежды, которые затем „истлели быстрой чередой, как листья осенью гнилой“» [10, с. 232].

Все на полотне свидетельствует об уходе, прощании – и простирающаяся ветка дуба, и диск солнца в дымке. Проститься здесь будто бы собрались и сами образы, в том числе из написанных ранее полотен (лежащая фигура в пейзаже с деревьями-свечами из «Храма», 1992, и др.). Возможно, и это последнее путешествие в гробу-ладье сродни опытам старцев, описанным в житиях¹⁷. А река всегда занимала важное место в бытии и творчестве Тюленева, и не случайно образ Реки становится центральным в его последнем рассказе «Голый старик» (1997) [см.: 7, с. 99–125], где нашлось место также и мотиву кладбища, и собственной могилы... «А потом случилось ужасное, – вспоминает Г. Егосин. – В августе 1997 года на даче под Выборгом Виталий погиб при загадочных обстоятельствах. Просто невероятно, как мог этот сильный, прекрасно сложенный, спортивный человек, охотник и неутомимый путешественник так нелепо уйти из жизни» [7, с. 132]. Несчастный случай произошел 25 августа 1997 г.

Полотно «Конец шестидесятых» В. Тюленева становится последним в ряду рассматриваемых произведений с мотивом смерти. Полнее раскрывая обозначенную проблематику, можно было бы остановиться на мотиве сна в автопортретах, порой сопоставимого с забытием или смертью. Спящим у картины при горящей свече изображает себя В. Ватенин в работе «Белая ночь в мастерской» (1970); в зыбком мареве-морозе пребывает герой полотна В. Попкова «Работа окончена» (1972), написанного в один год с «Северной часовней» и работой «Мне 40 лет». Особое значение в развитии те-

мы получил бы и мотив прощания в мемориальном (историческом) портрете. В частности, он ошутим в картине Попкова «Осенние дожди. Пушкин» (1974): поэт, стоящий на крыльце усадьбы в Михайловском, обращается в проводника, приглашающего мятущийся дух художника в новый путь, – великий предшественник, как Вергилий для Данте, и ступени усадьбы, спускающиеся в идеальный русский пейзаж, к берегу Сороти, становятся началом пути, ведущего сквозь ад и чистилище в рай.

Однако задачи и рамки статьи не позволяют подробно проанализировать эти явления. Неоспоримо то, что разные эпохи предоставляли художникам различные формальные и содержательные возможности. В современном российском искусстве не одно десятилетие существует направление некрореалистов, актуализирующих и пытающихся визуализировать смерть как прижизненное состояние [см.: 10, с. 28]. Не рассуждая о танатосе, но не менее эпатажно для своего времени работали и совершенно иного добивались мастера 1960-х. Примечательно, что к теме похорон – применительно к судьбе обычного человека (не героя революции или бойца, павшего смертью храбрых) – обращаются именно шестидесятники. Перенесшие в годы оттепели фокус внимания с праздников на «суровые будни», во второй половине 1960-х они и одиночество, и скорбь вводят в круг устоявшихся образов: смерть и похороны воспринимаются отныне как данность, факт бытия, обыденное и ровное, но все же волнующее и бередящее душу событие в череде будней. Именно в 1960-е эта тема вновь становится актуальной. Возвращенная оттепелью, не символизирует ли она в то же время прощание с этой недолгой порой? Не олицетворяет ли погребение несбывшихся идеалов?..

Одним из аспектов этой проблематики видится и мотив смерти в автопортретах – прямых отображениях мировосприятия, убеждений, личного опыта. Мотив собственной смерти делает произведения предельно откровенными, исповедальными, даже если в них ошутимы отголоски умонастроения своего времени, политические события или расхожие формулировки. В этих работах, как и в целом в творчестве шестидесятников, нашли отражение их мятежные ис-

кания – соотнесения внешнего и внутреннего, формы и содержания, материального и духовного; впечатления от многочисленных поездок, философия деревенского быта и некоторые композиционные принципы и приемы древнерусского искусства.

Автопортреты с мотивом смерти, предвосхищающие трагедию или сообщающие о пограничных состояниях, помимо раскрытых в них индивидуальных образов, отличаются в технико-технологическом отношении (масло, яичная темпера, добавление натуральных пигментов, смешанные материалы) и степенью проработанности (от бегло выполненного этюда до документально-четко прописанного фотографического ряда). Различен выбор антуража: пейзаж Тавриды как идеальное место для расставания души и тела; абстрактно-аскетичный интерьер, в котором тело в гробу воспринимается итогом «суровой» правды, отказа от компромисса, «отшельничества» и духовных исканий; кладбищенский покой в конце «жития», наполненного частными радостями и горестями на фоне исторических событий; водная стихия как безупречная среда для путешествия среди романтических видений прошлого; мастерская с фотоснимками, стены-границы которой исчезают, или покидаемая Земля... И каковы бы ни были причины появления этих произведений – конфликт личности и идеологических (стилистических) норм-установок своего времени, натянутый нерв, трагедия творчества, драматизм судьбы, ностальгия по ушедшей эпохе и прощание с нею, – каждое из них характеризует познание Бытия, осмысление себя в этом мире, каждое – результат некоего внутреннего горения, связанного с ощущением неизбежности ухода.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Правомерно ли называть всех их шестидесятниками? Н. И. Андронов (1929–1998) и В. Е. Попков (1932–1974), мощно заявившие о себе на рубеже 1950–1960-х и затем активно экспериментировавшие, несомненно, таковыми являются. Творчество В. В. Ватенина (1933–1977) и В. И. Тюленева (1937–1997), о котором мы также вспомним, связанное в первую очередь с феноменом группы «Одиннадцати» в ленинградском искусстве 1970-х, по сути, соединило шестидесятников и чистых семидесятников.

Тем не менее, рассматривая вещи, написанные в 1960-е (или в отдельных случаях тематически связанные с ними), будем именовать героев этой статьи шестидесятниками.

² Впервые воспроизведена в альбоме: [18, с. 250–251].

³ В тексте книги-альбома П. Козорезенко-мл. название работы дополнено именно этим определением: «Он им не завидует, или Взгляд из могилы», хотя в подписи к изображению отсутствует [5, с. 30, с. 145]; появляется подзаголовок и в издании с текстом В. Левашова [см.: 11, список ил. на отвороте обложки].

⁴ В. Левашов также упоминает о создании этой работы в год Карибского кризиса [11, с. 21], вспоминая о ней в связи с особенностями построения пространства полотна «Северная часовня», созданного десятилетием спустя, – со взглядом изнутри картины: «Вот откуда композиция „Северной часовни“, откуда взгляд, которым мы отвечаем взгляду мальчика. Собственно, это взгляд только во вторую очередь наш, а прежде всего – взгляд художника. Именно его первым втянуло в собственное изображение, сделало художника персонажем. Подобный опыт у Попкова не единичен. Градус автоперсонажности у него резко возрастает в последние годы жизни, когда он буквально облачается в одежды собственных героев. Сначала в шинель отца (на самом деле – в шинель тестя) в одноименной знаменитой работе все того же 1972 года. Затем в наряд начала позапрошлого века, когда работает над картинами, посвященными Пушкину. При этом симптоматично, что и герои, с которыми он отождествляется, не из числа живых, и пространство изображения становится все менее физичным» [11, с. 21–22].

⁵ Подробнее о библейских источниках этого изречения см.: [1].

⁶ Высказывание главы советского государства в Америке было встречено с пониманием: «После убийства Джона Кеннеди его вдова Жаклин писала Хрущеву: „Он не раз цитировал в своих речах Ваши слова: ‘В будущей войне оставшиеся в живых будут завидовать мертвым’“» [9].

⁷ Однако схожие мотивы можно увидеть и в наше время. Так, ставший афишей кадр фильма «Я не боюсь» («Io non ho paura», 2003, реж. Габриэле Сальваторес), снятого по одноименному роману Никколо Амманити (2001), представляет собой то же композиционное решение: мальчик (на фоне синего неба) заглядывает в глубокую темную яму, мы видим его глазами обитателя этой ямы, который при первом обнаружении кажется главному герою мертвым.

⁸ Подводя итоги жизненного и творческого пути мастера, П. Козорезенко-мл. называет В. Попкова «художником, вглядывающимся в то, что находится за гранью». «Это ощущение близости к некоему

пугающему, но очень важному пограничью, то самое ощущение, от которого комок в горле, нередко исходит от работ настоящих художников. Но Попкова отличала какая-то особая замороженность темой смерти. Существует мнение, что для художника смерть имеет большее значение, чем для простых смертных, достраивая до полноты его творческий образ, словно в ней содержится некое очень важное финальное послание о художнике. Как ни кощунственно это звучит, Попкову „досталась“ совершенно уникальная смерть, никак не вписывающаяся в „стилистику“ времени, в котором он жил. Советский застой, уже отходящая на периферию общественного сознания военная пора, по сравнению с которой 1970-е годы можно назвать сытыми, последние отзвуки „сурового стиля“ (как мы сейчас понимаем, последнего большого стиля XX века), дефицит ярких личностей... и в этом успокоившемся, все больше тяготеющем к усредненности мире вдруг раздался выстрел. Как в пушкинское время, в которое мастер так хотел вжиться» [5, с. 78].

⁹ На выставке «30 лет МОСХ» в 1962 г. его «Плотогоны» были названы «примером злостного формализма».

¹⁰ Н. Андропова считают зачинателем интереса к использованию природных минеральных пигментов в 1960-е гг.

¹¹ Ватенин был эвакуирован со школой в Шабалинский район Кировской области [3].

¹² Первоначальный вариант работы (черно-белый фотоснимок) воспроизведен в издании 2006 г. [см.: 4, с. 253, 256]. Автор книги подчеркивает: «Ватенин всегда объяснял, что он лишь учился у древних мастеров композиции» и приводит его слова: «...прием клейма в иконе в очень стройной пластической форме передает развитие повествования во времени. Такого удачного сочетания емкости и выразительности не припомню в обычной станковой живописи. Каждое клеймо, как солдат в мундире, все вместе – это стройная шеренга, в отдельности – личность. Мне захотелось перенести этот способ в наше время, чтобы по возможности это не выглядело подделкой, и заодно попробовать себя в новой технике. Момент автобиографии выбран потому, что в силу своего невежества я себя знаю лучше других...» [цит. по: 4, с. 111].

¹³ А. Смелянский вспоминает: «Незадолго до смерти Петр Алексеевич Белов показал мне работу, которая получила потом название „Вся жизнь. Автопортрет“. Там семь фотографий на стене, от детской до той последней, ритуально-посмертной. В них „вписан“ автопортрет. В этой цепочке и последовательности – облик меняющегося времени, бег времени, переданный через смену человеческих лиц, одежды, деталей и освещения.

Собственная жизнь сделана театром. Посмотрев работу и почувствовав что-то неладное, я промямлил: „Ну, куда ты спешишь, что это за сюжет такой?..“ Он виновато улыбнулся и ответил: „Нет, это нормально, надо же заглянуть туда, не так долго осталось“...» [15, с. 8].

¹⁴ Приведем еще один из многочисленных печатных отзывов. «Это был мужественный человек. Он не побоялся написать картину о себе – „Инфаркт“, а он действительно перенес инфаркт и вернулся после этого к творчеству, он написал „Автопортрет. Вся жизнь“, где на фоне своего живописного портрета поместил серию своих фотографий – от детского до... лежащего на смертном одре... Да, он знал, что смертен. Да, он знал, что предстоит путь в небытие (об этом самая последняя гуашь – „Уход“), но спешил оставить свой завет» (см. фото вырезки с текстом Е. Голубовского «Завет Петра Белова» из газеты «Вечерняя Одесса» от 09.06.1989 г., с. 3, воспроизводится в издании: [16, с. 69]).

¹⁵ В. Тюленев так прокомментировал эту работу: «Живу в деревне. Сам себе противен. Зима. Мороз. Представил свою голову на блюде, обложенную огурчиками и помидорчиками. Бутылка. Рюмка. Прошу, господа! Ужин подан!» [цит. по: 19, с. 51].

¹⁶ Значительно раньше увидел себя в куске разбитого зеркала В. Ватенин («Окно в мастерской с автопортретом в осколке зеркала», 1966).

¹⁷ В современной литературе житийный мотив сна-плавания в гробу встречается в романе Е. Водолазкина «Оправдание острова» (2021) – в эпизоде с епископом Феофаном. «Спустя два года, когда ложе гроба было закончено, Феофан стал использовать его для ночного сна. За те месяцы, что он работал над крышкой, ему удалось выровнять те места ложа, которые доставляли неудобство. Спать в гробу владыке понравилось, и сны его там были светлы. Снилось ему по преимуществу детство, проведенное у моря, ибо он родился в семье рыбака. <...> Как в детстве, отталкивался от берега и, сложив весла, ложился на просоленные сети и смотрел в небо, и лодку покачивало, и небо ему казалось морем, а море – небом. И тогда свой гроб он начал называть лодкой, утверждая, что всякую ночь отправляется в плаванье» [8, с. 42–43]. Возможно, имя этого литературного персонажа – оммаж А. Тарковскому, а точнее, образу Феофана Грека, представленного в ранее упомянутом эпизоде кинокартины «Андрей Рублев».

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бурцев Д. Живые позавидуют мертвым. 14 сент. 2022 // Фома : эл. версия журнала. URL: <https://foma.ru/zhivye-pozavidujut-mertvym.html> (дата обращения: 20.09.2022).

2. Валерий Ватенин. Альбом / авт.-сост. Н. А. Ватенина. Л. : Аврора, 1988. 26 с., [27] л. цв. ил.
3. Валерий Владимирович Ватенин // Cyclowiki.org : эл. ресурс. URL: https://cyclowiki.org/wiki/Валерий_Владимирович_Ватенин (дата обращения: 18.09.2022).
4. *Ватенина Н. А.* Валерий Ватенин. СПб. : Русская коллекция СПб, 2006. 304 с.
5. Виктор Ефимович Попков. 1932–1974 : [Книга-альбом к 80-летию художника / текст П. П. Козорезенко-мл.]. М. : П. П. Козорезенко-мл., 2012. 457, [6] с.
6. Виктор Попков. «Тетя Феня умерла» / авт. текста О. Воронина [фрагмент статьи для сб. «Романтики в отечественном искусстве второй половины XX века» из серии путеводителей «Двадцать пять»] // ММОМА : Московский музей современного искусства. URL: <https://mmoma.ru/col/view?id=60> (дата обращения: 20.08.2022).
7. Виталий Тюленев. Живопись. Акварель. Размышления. Воспоминания современников / авт. вст. ст. Т. А. Яковлева. СПб. : НП-Принт, 2008. 156 с.
8. *Водолазкин Е. Г.* Оправдание Острова : роман. М. : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2021. 405, [11] с.
9. Живые позавидуют мертвым : опубли. 01.08.2009 // Читаем вместе : эл. ресурс. URL: <http://chitaem-vmeste.ru/reviews/articles/zhivye-rozaviduyut-mertvym> (дата обращения: 20.09.2022).
10. Жизнь после жизни : [каталог межмузейной худож. выставки] / ЦВЗ «Манеж»; авт. текстов: Е. Андреева, В. Богдан, Е. Павлычева и др.]. СПб., 2019. 336 с.
11. *Левашов В.* Виктор Попков = Victor Popkov. М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. 68 с.
12. Маоизм без прикрас : Сборник / пер. с кит.; сост. и вст. ст. М. Л. Алтайского. М. : Прогресс, 1980. 286 с.
13. Митинг советско-венгерской дружбы. Речь товарища Н. С. Хрущева // Правда. 1963. № 201. 20 июля. С. 2–4.
14. Николай Андронов. Наталия Егоршина // [Альманах. Вып. 152] / ГРМ ; вст. ст. Л. Мочалова. СПб. : Palace Editions, 2006. 224 с.
15. Петр Белов : [альбом] / [сост. Е. Белова ; вступ. ст. А. Смелянского]. М. : [б. и.], 1989. [49] с.
16. Петр Белов. Очередь за правдой : каталог выстав. / Музей истории ГУЛАГа ; авт. текстов Р. Романов, Е. Рымшина, С. Юрский. [М., 2021]. 150 с.

17. Реализм, доведенный до отчаяния. [Интервью Н. Деминой с Е. Беловой] // Троицкий вариант – Наука. 2020. № 316. 3 ноября. С. 8–9. URL: <https://trv-science.ru/2020/11/belov/#lightbox-gallery-0/9/> (дата обращения: 08.11.2021).

18. Турчин В. 20 век в зеркале коллекции Московского музея современного искусства. М. : ИПЦ «Художник и книга», 2003. 456 с.

19. Фрайкопф Г. Бессонница Виталия Тюленева. СПб. : ICAR, 1995. 62 с.

20. Шаманькова А. И. От храма в пейзаже – к «Распятию». Христианские мотивы, образы, сюжеты в отечественной живописи второй половины XX века. М. : БуксМАрт, 2019. 336 с.

21. De Pascale E. Death and Resurrection in Art / translated by Anthony Shugaar. Los Angeles : The J. Paul Getty Museum, 2009. 384 p.



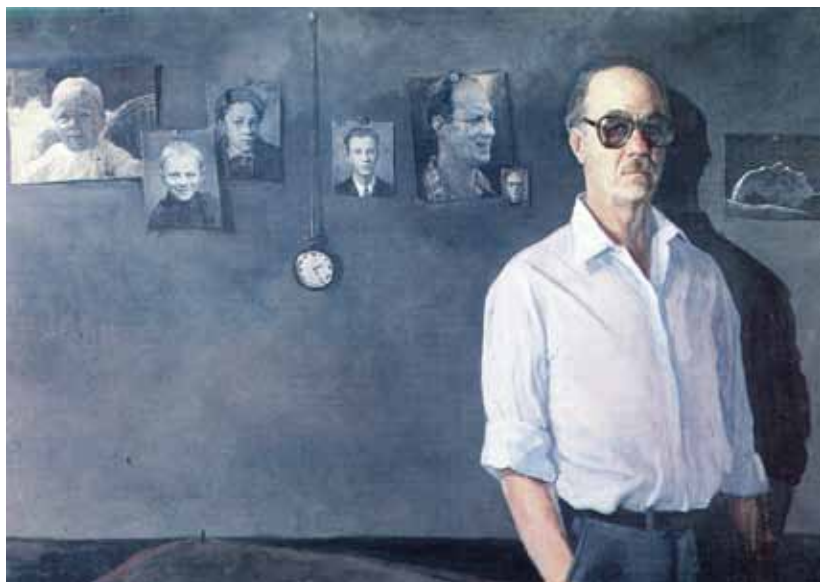
1. В. Е. Попков. Мне 40 лет. 1972. Холст, масло. 90×115.
Частное собрание



2. Н. И. Андронов. Автопортрет в гробу. 1966–1967. Холст, масло.
94,5×180. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



3. В. В. Ватенин. Автопортрет «Житие живописца Ватенина». 1968, 1973. Дерево, темпера. 100,5×89. Музей искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков (ЦВЗ «Манеж»), Санкт-Петербург



4. П. А. Белов. Вся жизнь. 1987. Холст, темпера. 71×100,5.
Музей истории ГУЛАГа, Москва



5. П. А. Белов. Без названия (Вознесение). 1987.
Картон, темпера, гуашь. 67×49,6.
Музей истории ГУЛАГа, Москва



6. В. И. Тюленев. Конец шестидесятых. 1993. Холст, масло. 201×190.
Музей искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков (ЦВЗ «Манеж»),
Санкт-Петербург